

EL MITO DE ORFEO Y EL PROBLEMA DEL LENGUAJE EN EURÍPIDES

Juan Tobías Nápoli. CEH. UNLP

Resumen

Según Solmsen, Eurípides formularía en las obras cercanas al año 412 a.C. una reflexión metadiscursiva respecto del lenguaje. Sin embargo, creemos que esta reflexión tiene una trayectoria mucho más extensa que la que supone el crítico. Intentaremos mostrar de qué manera su preocupación por el lenguaje articulado y por los problemas teóricos que conlleva conforma una línea de interés que atraviesa toda su producción, desde *Alceste* (la tragedia del año 431 a.C.) hasta *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* (las obras del año 406 a.C.). Estas reflexiones ponen de manifiesto la plena conciencia del poeta acerca de la complejidad y valor del lenguaje y su disposición a convertirlo en un medio poético para expresar su particular visión del mundo. La herramienta que le permitirá expresar sus reflexiones estará constituida por el mito y el modo particular en que, a través del lenguaje, este mito se convierte en portador de significados múltiples y novedosos. Nos interesará mostrar particularmente el modo en que algunas de estas *performances* míticas (las vinculadas con el mito de Orfeo) definen en Eurípides una reflexión sobre el lenguaje articulado en el conjunto de su obra.

Abstract

According to Solmsen, Euripides would formulate in the plays near the year 412 BC a metadiscursive reflection on language. However we believe that this reflection has a history far more extensive than what the scholars propose. We will try to show how Euripides concern on articulated language and the inherent theoretical problems represent an interest thread that goes through his entire production, from Alceste (the tragedy

of 431 BC) to Bacchae and Iphigenia at Aulis (the works of 406 BC). These reflections show the poet full awareness on complexity and value of language and his willingness to express this in a poetic medium to illustrate his particular worldview. The device that will allows him to express his thoughts consists of the myth and the particular way in which, through language, these myths become a carrier of multiple and new meanings. We are particularly interested in showing how some of these legendary performances (those linked to the Orpheus' myth) define, in Euripides work, thoughts about articulated language.

Durante el pasado Coloquio Internacional de Estudios Clásicos que tuvo lugar aquí mismo en el año 2006, analizamos una cuestión central para la interpretación de *Helena* de Eurípides: el modo en que el planteo del poeta entrelaza elementos claramente novelescos con otros temas más serios, propios de la atmósfera intelectual de su tiempo.¹ Así, por ejemplo, el problema planteado por Protágoras acerca de que la realidad es subjetiva y de que solamente la percepción sensorial es garantía de conocimiento de la realidad constituye una perspectiva de análisis de capital importancia. En este sentido, destacábamos la apreciación de Battezzato,² quien señala que, en *Helena*, todas las informaciones brindadas por los personajes resultan falsas, ambiguas o incompletas. Aparece entonces, vinculado con la cuestión de los dos mundos planteada por Segal,³ el problema del lenguaje y de su capacidad para reflejar la realidad. Pero este planteo tiene su propia historia.

¹ Cfr. Nápoli (2007: 339-352).

² Battezzato (1995: 128).

³ Cfr. Segal (1972: 293-311), quien destaca la existencia de una antítesis entre el mundo real (el mundo de la realidad ordinaria y cotidiana con todas sus dificultades) y el mundo de lo maravilloso, de la magia, en el que todo es posible. La acción de la tragedia estaría constituida por el pasaje de los héroes desde un mundo al otro y, en particular, del retorno del héroe desde el mundo ideal al mundo real. El problema de los dos mundos en *Helena* se ha convertido desde entonces en un desafío para los lectores modernos.

En 1934, Solmsen analiza el juego de conceptos ὄνομα-πρᾶγμα en *Helena*.⁴ Llama la atención acerca de la enorme cantidad de oportunidades en que se produce un juego literario específico en el que ambos conceptos son utilizados de manera conjunta para expresar la separación entre el nombre de un objeto o persona y la realidad aludida por él, de una manera semejante, tal vez, a la distinción entre significado y significante planteada por Saussure o, mejor, a la discusión entre *res* y *nomina* propia del nominalismo. Así, dirá Helena en su *rhésis* del prólogo, en los versos 42-43:

Φρουγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὔ,
τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλλήσιν δορός.⁵

En *Helena*, entonces, el hecho y el nombre que lo refiere funcionan por caminos separados. Este juego de alusiones, según Solmsen, no tendría precedentes en toda la tragedia griega, ni siquiera en las restantes obras de Eurípides. Solamente en las tragedias que se ubican en los años inmediatamente anteriores y posteriores a *Helena* se encontraría una utilización semejante, aunque apenas esbozada, de este juego de conceptos; por lo tanto, el autor postula que, seguramente, se trataría de la preparación y posterior explotación de un recurso que en *Helena* alcanzaría su desarrollo más pleno. Sin embargo, en el momento de extraer conclusiones acerca de la significación de esta recurrencia, el autor se limita a consignar el especial interés que muestra el trágico acerca de las cuestiones de percepción y cognición, y las vincula con la tercera tesis de Gorgias, de la que la tragedia sería una aplicación: según esta tesis, el ser, en el supuesto de que fuese pensable, resultaría inexpresable.⁶ Según esta apreciación, Eurípides ofrecería en su *Helena* un testimonio literario del principio de Gorgias acerca

⁴ Solmsen (1934: 119-121).

⁵ Pero en el combate contra los frigios, no fui yo instituida como una recompensa de la espada para los helenos, sino mi nombre. (Las citas de Helena están tomadas de la edición de Dale (1967). Todas las traducciones son nuestras.)

⁶ Cfr. Adkins, A. W. H. (1983: 107-128).

de que la palabra no puede expresar con valor de verdad nada distinto de sí misma.⁷

Sin embargo, creemos que esta reflexión metadiscursiva del poeta respecto del lenguaje tiene una trayectoria mucho más extensa que la que supone Solmsen entre las obras cercanas al 412 a. C. En esta oportunidad, intentaremos mostrar de qué manera la preocupación de Eurípides por el lenguaje articulado y por los problemas teóricos que conlleva conforma una línea de interés que atraviesa toda su producción, desde *Alceste* (la primera de sus tragedias conservadas, del año 431 a. C.) hasta *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* (las obras representadas póstumamente en el año 406 a. C.). Estas reflexiones acerca del lenguaje articulado ponen de manifiesto la plena conciencia del poeta acerca de la complejidad y valor del lenguaje y su disposición a convertirlo en un medio poético para expresar su particular visión del mundo.

Por otra parte, esta reflexión sobre la lengua es la obra de un poeta y no la de un filósofo o lingüista. Por ello, la herramienta de trabajo que le permitirá expresar sus reflexiones estará constituida por el mito y el modo particular en que, a través del lenguaje, este mito se convierte en portador de significados múltiples y novedosos. En la *performance* poética del trágico (que es a la vez lingüística y espectacular), se definen valores creativos que estaban sólo latentes en el grado cero del mito. Nos interesará mostrar el modo en que algunas de estas *performances* míticas, particularmente aquellas vinculadas con el mito de Orfeo, definen en Eurípides una reflexión sobre el lenguaje articulado en el conjunto de su obra.

Según López Férez, las alusiones a Orfeo se constituyen en un tópico literario bien conocido por los trágicos.⁸ Así ocurre, por ejemplo, en la primera cita trágica registrada, en Esquilo, *Agamenón*, 1629. Como personaje, Orfeo es citado de manera ocasional a partir del siglo V: de Hecateo de Mileto y de Ferécides de Siros tenemos testimonios tardíos; en realidad, Íbico y Esquilo son los primeros en nombrarlo; luego, podemos encontrarlo en Píndaro, en dos pasajes significativos; Eurípides será quien se desta-

⁷ Cfr. Bett, Richard (1989: 139-169).

⁸ Cfr. López Férez (2006: 17-63).

que por el número de referencias (once en total), seguido deIÓN de Quíos (con siete); en el siglo siguiente, Platón (catorce veces) y Aristóteles (seis) son los que lo mencionan en mayor número de oportunidades. Evidentemente, se trata de un mito de desarrollo tardío. Nuevamente López Férez (2006: 41, n. 163) afirma que, en *Alceste* 357-362, tenemos, posiblemente, la primera mención en la literatura griega acerca del mito de Orfeo y del rescate de su esposa Eurídice, aunque no se alude al nombre femenino de manera expresa. La filiación de Orfeo no deja de ser clara, a pesar de algunas variantes: todos los manuales citan a Eagro y a la musa Calíope como sus padres, pero desde Píndaro (*Pítica* 4. 313) se menciona a Apolo como padre, alegórico o real. El argumento de su mito es bien conocido: en primer lugar, participó en la expedición de los argonautas, donde evitó, con las notas de su lira y con sus cantos, que Jasón y sus compañeros fuesen atraídos por los conjuros y hechizos de las sirenas. Sin embargo, el episodio más importante de su leyenda mítica está constituido por su intento de bajar al Hades para rescatar a su esposa Eurídice, que había fallecido por la picadura de una serpiente; con los mágicos sonos de su lira encantó a los dioses del lugar (Hades y Perséfone) e incluso al terrible Can Cerbero, que lo dejaron salir de los antros tenebrosos; pudo rescatar, pues, a su esposa, pero con una condición: que no volviera la vista atrás hasta haber llegado al reino de la luz. El músico no pudo resistir la tentación de mirar hacia atrás para comprobar que su mujer efectivamente lo siguiera, momento en el que la perdió inexorablemente para siempre. Desde allí en adelante, el personaje de Orfeo, retomado por distintos movimientos espirituales y religiosos, se convierte en símbolo y representante de cuestiones muy disímiles: perito de encantamientos y ensalmos,⁹ con su cítara y la magia de su canto es capaz de embelesar el mundo mineral (las montañas), el vegetal (los árboles) y el animal (fieras diversas) que le siguen a todas partes;¹⁰ inventor o transmisor de los misterios eleusinos, conoce los secretos de la muerte y la resurrección.¹¹

⁹ Cfr. Bauzá (1994: 141-152).

¹⁰ Cfr. López Férez (2006: 52, n. 232).

¹¹ Cfr. Bernabé (1997: 73-88).

En este contexto, Sara María Macías Otero, autora de una tesis doctoral del año 2008 sobre “Orfeo y el orfismo en Eurípides” (dirigida por Alberto Bernabé),¹² estudia la figura mítica del personaje de Orfeo y los paralelos, y posibles influencias, con creencias órficas que se puede encontrar en el corpus euripideo. Así, examina de qué manera se trata en cada ocasión la figura del personaje mítico, para determinar la función que cada una de esas referencias cumple dentro del contexto de la obra en la que aparece y, por otro lado, analiza la utilización de cada uno de los aspectos del mito. Los aspectos analizados son: la patria y la familia de Orfeo, su condición de Argonauta y de educador, Orfeo y Eurídice, Orfeo músico, autor literario, fundador de ritos y profeta de Baco. La segunda parte del trabajo está dedicada al estudio de los pasajes euripideos que reflejan ideas semejantes a las que propugna el orfismo: la conversión en *bakho*, los preceptos de una vida ascética, la imagen del órfico, la escatología órfica, las cosmogonías órficas, el secreto ritual y la *catábasis* de Heracles. Todas estas cuestiones están claramente aludidas en las tragedias de Eurípides, pero nosotros sólo prestaremos atención a un aspecto no muy tratado por la bibliografía: la utilización que hace el poeta del personaje mítico en tanto cantor que dispone de una lengua privilegiada; creemos que, además de los aspectos estudiados por Sara Macías Otero, las referencias a Orfeo le servirán a Eurípides para manifestar su propia reflexión acerca del lenguaje: esta referencia al personaje mítico está estimulada por el deseo de mostrar una cara optimista del lenguaje, en la que se lo presente como capaz de imponerse sobre la realidad y de modificar su conformación, incluso hasta el extremo de permitir que quien lo domina pueda evitar la muerte.

Para entender mejor esta cara optimista del lenguaje, habrá que destacar primero el modo en que Eurípides presenta la perspectiva contraria, la cara pesimista del lenguaje, en donde se lo representa, como en *Helena*, como incapaz de transmitir siquiera un sentido o significado diferente del propio sonido de los términos. Esta oposición en la consideración del lenguaje se retroalimenta en un diálogo de importantes consecuencias. Pero veamos cada cuestión por separado.

¹² Tesis realizada en la Universidad Complutense de Madrid. Consultada on line en <http://eprints.ucm.es/8091/1/T30548.pdf>

Por una parte, puede rastrearse un conjunto de consideraciones metadiscursivas del poeta que critican al lenguaje articulado. Se expresa entonces en primer lugar una impugnación explícita a unos usos lingüísticos seguramente muy extendidos en su época: aquellos que manifiestan apariencia de sentido, pero que, en realidad, no alcanzan a referirse adecuadamente a la realidad a la que aluden. Así, el poeta describirá gráficamente esta discrepancia entre lenguaje y realidad a través de un conjunto de metáforas muy potentes. En *Hécuba*, por ejemplo, dice la reina de Troya (cfr. versos 623-627):

εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα,
ὁ μὲν τις ἡμῶν πλουσίοισι δώμασιν,
ὁ δ' ἐν πολίταις τίμιος κεκλημένος;
τὰ δ' οὐδέν, ἄλλως φροντίδων βουλευματα
γλώσσης τε κόμπτοι.¹³

Hécuba reconoce que las estructuras sociales dentro de las que desarrolló su existencia están ahora vacías de contenido. Las jactancias de otrora de los reyes se han convertido en nada. Ni las moradas opulentas ni los honores en medio de los ciudadanos reflejan realmente el vacío de la existencia humana: son forma sin contenido o, para decirlo en sus palabras, *imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua*. El término κόμπτος, de frecuente reaparición en Eurípides con veintisiete registros entre los textos completos,¹⁴ habitualmente traducido como *jactancia* o *alarde*, es en realidad un término onomatopéyico que designa el estruendo, el choque que es causado por la colisión de dos cuerpos duros, por ejemplo, un jabalí que afila sus colmillos o una espada contra un escudo. Este choque de cuer-

¹³ ¡Cómo nos jactábamos entonces: alguno de nosotros, de vivir en las moradas más opulentas; otro, de ser considerado digno de honores en medio de los ciudadanos! ¡Todo esto no es otra cosa que imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua! Las citas de Hécuba están tomadas siempre de la edición de Collard (1991). Las traducciones son siempre nuestras.

¹⁴ Cfr. *Cíclope*, v. 317; *Alceste*, v. 324 y 497; *Hipólito*, v. 950 y 978; *Andrómaca*, v. 1220; *Hécuba*, v. 627; *Suplicantes*, v. 127 y 582; *Electra*, v. 815; *Heracles*, vv. 64, 148, 981 y 1116; *Troyanas*, vv. 152, 478, 1038 y 1180; *Helena*, v. 393; *Fenicias*, vv. 600 y 1174; *Orestes*, v. 571; *Bacantes*, vv. 340 y 1233, y *Rheso*, vv. 383, 438 y 876.

pos duros produce ruido, pero nunca sentido o significado. Las palabras de entonces, las palabras de Hécuba y de Príamo cuando gobernaban sobre Troya son, a la luz de las nuevas circunstancias, sonido sin sentido, determinaciones de la mente (o imaginaciones del espíritu) y vanos ruidos de la lengua. Algo similar dirá Hécuba en el verso 1180 de *Troyanas*: ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλὼν, φίλον στόμα. “¡Oh boca querida, que tantas veces arrojaste alardes!”¹⁵ Las jactancias arrojadas por la boca de Hécuba son, a la luz de las nuevas circunstancias, sonido sin sentido, alardes o ruidos vacíos de contenido. Lo mismo le dirá Teseo a Hipólito, después de leer las tablillas acusadoras de Fedra (vv. 950-951):

εἰ γὰρ παθὼν γέ σου τάδ' ἤσηθήσομαι,
οὐ μαρτυρήσει μ' Ἴσθμιος Σίνις ποτὲ
κτανεῖν ἑαυτὸν ἀλλὰ κομπάζειν μάτην,
οὐδ' αἱ θαλάσσηι σύννομοι Σκιρωνίδες
φήσουσι πέτραι τοῖς κακοῖς μ' εἶναι βαρύν.¹⁶

Teseo, como héroe civilizador ático, debió atravesar muchas pruebas y aventuras en su derrotero. Entre ellas, debió limpiar de bandidos el camino entre Atenas y Trecén. Allí, entre otros ladrones, se encontraba Sinis, bandido mítico natural del Istmo de Corinto, que ataba a sus víctimas de un pino adecuadamente doblado: al soltar de pronto el pino, la fuerza acababa con la vida de la víctima. Si ahora Teseo no castiga a Hipólito, Sinis no podrá dar testimonio acerca de su suerte, sino que dirá que Teseo se jacta en vano o, para traducir mejor, que profiere con su lengua un ruido vano, ya que mató a un delincuente pero dejó impune al que cometió el crimen más grave. Sinis el ladrón, testigo con su vida de la heroicidad de

¹⁵ Las citas de *Troyanas* están tomadas siempre de la edición de Barlow (1986). Las traducciones son siempre nuestras.

¹⁶ Pues si voy a ser vencido después de haber padecido todo esto de tu parte, nunca el istmio Sinis dará testimonio de que yo lo maté; por el contrario, dirá que me jacto en vano; tampoco las rocas Escironias, cercanas al mar, podrán decir que soy duro con los malvados. Las citas de Hipólito están tomadas siempre de la edición de Barrett (1964). Las traducciones son siempre nuestras.

Teseo, podrá acusarlo de jactarse en vano, de hablar con la lengua cosas diferentes a la realidad de los hechos. Escirón, que es otro de estos célebres bandidos míticos, obligaba a los caminantes a lavarle los pies, y luego, de un puntapié, los arrojaba al mar a través del acantilado, donde eran devorados por una enorme tortuga. También a él debió matar Teseo. Las rocas del acantilado deberán testimoniar que Teseo es tan duro con este criminal mayor (Hipólito) como antes lo fue con el menor. En caso contrario, sus palabras serán vano ruido de la lengua, sonido sin sentido. Muchos otros usos similares pueden esgrimirse. Como puede notarse, la separación entre la palabra y la realidad designada por ella es muy anterior a las citas de *Helena* consignadas por Solmsen.

Sin embargo, esta visión negativa del lenguaje no será la palabra última del poeta. Como hemos dicho, el mito de Orfeo servirá para trazar la contrapartida, la visión optimista del lenguaje. Las referencias a la lengua de Orfeo se multiplican tanto como las referencias al ruido de la lengua: así se ve, por ejemplo, en el fragmento 64, línea 98 de la perdida Hipsipila, o en el fragmento I, iii, línea 10 de la misma obra; en el verso 646 del *Cíclope*, el verso 357 de *Alcestitis*, el verso 543 de *Medea*, en los versos 950-957 de *Hipólito*, en los versos 561-562 de *Bacantes*, en el verso 1211 de *Ifigenia en Aulide* y en los versos 944 y 966 del discutido *Rheso*. Sólo en las citas del *Rheso* la referencia a Orfeo estará vinculada con los sacros misterios que enseñó el cantor mítico a los atenienses, y se lo presenta en relación con Museo, otro poeta mítico relacionado con misterios y cultos iniciáticos.¹⁷ En el *Cíclope*, por su parte, la mención de Orfeo se relaciona con otro aspecto del personaje mítico: aquel que lo hace perito de encantamientos y ensalmos, destinados, en este caso, a propiciar que la estratagema de Odiseo contra el cíclope fuera efectiva. Sin embargo, creemos que en las restantes citas la referencia mítica a Orfeo constituye en primer lugar un recurso para destacar uno de los aspectos en que se manifiesta el lenguaje. Así, estas referencias a Orfeo tendrán que ver, directa o indirectamente, con el poder del lenguaje, y no sólo con la música o con el encantamiento de la naturaleza o con la victoria sobre la muerte o con

¹⁷ Cfr. Bernabé (2008: 13-36).

los misterios iniciáticos eleusinos de los que es patrono.¹⁸

Desde la primera obra que conservamos completa (*Alcestis*), el poeta destaca que la lengua está cargada de potentes facultades: puede incluso llegar a convertirse en instrumento para encantar a Hades y Perséfone y rescatar a Alcestis del mundo de los muertos: así lo dirá Admeto en *Alcestis*, vv. 357-362:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν
ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Αἰδου λαβεῖν,
κατῆλθον ἄν, καί μ' οὐθ' ὁ Πλούτωνος κύων
οὐθ' οὐπὶ κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων
ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον.¹⁹

¿Hay referencias al culto eleusino en esta mención del mito de Orfeo? Inútil sería negarlo. Sin embargo, debe notarse que, al fin de la tragedia, será Heracles quien rescate de la muerte a la protagonista difunta, recurriendo a la fuerza desmesurada y sin mencionar los ritos o los cantos órficos. Sin embargo, hay en este pasaje una clara referencia al episodio mítico de Orfeo y Eurídice, como un anticipo del tema del rescate de la muerte por parte de Heracles. Admeto, sin embargo, no dice de manera explícita cuál es el final del mito aludido: fracaso del rescate (que constituye la versión más difundida del mito) o una posible versión alternativa en donde se reflejaría el éxito de Orfeo en el rescate de su esposa muerta.²⁰

¹⁸ Bernabé & Casadesús (2009) y Bernabé (2004).

¹⁹ Pero si yo tuviera la lengua y el canto de Orfeo, para rescatarte del Hades encantando con mis himnos a la hija de Deméter o a su esposo, hasta allí habría descendido, y ni siquiera el perro de Plutón ni Caronte, el que conduce las almas con su remo, me habrían retenido, antes que devolviese tu vida hacia la luz. Las citas de *Alcestis* están tomadas siempre de la edición de Dale (1966). Las traducciones son siempre nuestras.

²⁰ Cfr. Heurgon (1932: 11); Guthrie (1935: 31); Linforth (1941: 17); Robbins (1982: 16). Bowra (1970: 222) afirma que es factible la existencia de una versión en la que se manifestara el éxito de Orfeo; pero no es tan tajante: en esta versión alternativa, aunque Orfeo no hubiera obtenido un éxito total, al menos el desenlace no habría resultado en un desastre total.

Sara Macías afirma que el autor buscaría tal vez el efecto de ironía ante su público: Admeto menciona la parte del mito que le conviene, aquella en la que Orfeo tiene éxito cuando convence con su música a los dioses infernales, pero silenciaría muy convenientemente cualquier referencia al fracaso final. Por el contrario, los espectadores tendrían muy presente este aspecto del mito, y de este modo Admeto saldría mal parado: ¿Cómo él, que ha sido tan cobarde como para dejar morir a su esposa en su lugar, podría pretender superar al heroico Orfeo, que fue capaz de bajar al Hades y de convencer a los dioses para recuperar a la suya, aunque haya fallado en el último momento? Más allá de aquella discusión, la alusión de Admeto a la lengua y al canto de Orfeo destaca, en primer lugar, la enorme potencialidad que el lenguaje mismo puede adquirir, hasta el punto en que es capaz de arrancar las almas del mundo de los muertos. Admeto ha fracasado en sus técnicas persuasivas en relación con sus padres, que se niegan a reemplazarlo en la muerte. Ahora no sabe qué decirle a su esposa, que aceptó hacerlo. ¡Quién tuviera la lengua de Orfeo! Estas capacidades de la lengua están puestas más allá de las posibilidades reales de Admeto (que no las posee), pero es significativo el hecho de que el lenguaje articulado, que en ocasiones puede convertirse en vano ruido de la lengua, sea capaz también, en circunstancias de excepción y bajo el auspicio de hombres excepcionales, de ejercer un dominio sobre las fuerzas elementales de la muerte.

Pocos versos antes de esta mención de Orfeo, Admeto hace referencia a otro mito, en cuya relación creemos que está la clave para entender el problema que analizamos. Al comienzo del segundo episodio, Alcestris se despide de su esposo, señalándole una serie de recomendaciones. Admeto las acepta, aunque dobla la apuesta. Alcestris, con moderación, le ha pedido sólo una cosa: que no vuelva a casarse, para no darles una madrastra a sus hijos. Admeto, de manera hiperbólicamente exagerada, promete aún más que eso, hasta llegar al ridículo de afirmar que se hará construir una imagen en madera de la propia Alcestris, con la que compartirá el lecho (vv. 348-354). Luego, la referencia a la lengua y al canto de Orfeo termina de dibujar la expectativa de Admeto para hacer todo lo que estuviera en sus manos para recuperar a su esposa pronto difunta.

No sabemos si la tradición literaria que habla de estas estatuas de amados ausentes ha tenido alguna vinculación con algún uso o costumbre

popular. Sin embargo, estas estatuas tienen sus precedentes en la tragedia griega: el coro de *Agamenón* de Esquilo (vv. 406-426) recuerda a Menelao abrazando en sueños la imagen de su esposa ausente, y rechazando la perfección de las bien formadas estatuas que le recuerdan a su amada. En la tragedia *Protesilao* del propio Eurípides, perdida para nosotros, la esposa del héroe se hace construir una estatua, que tiende en su lecho, para recordar a su esposo muerto. Una breve referencia nos mostrará mejor la importancia del intertexto mítico.²¹

Protesilao estaba casado con Laodamía, hija de Acasto y Astidamia, los reyes de Yolco asesinados por Peleo. Laodamía amaba inmensamente a Protesilao; cuando éste se marchó a la Guerra de Troya (donde se convertirá en el primer guerrero muerto), su esposa debió sufrir muchísimo: pasaba el tiempo llorando y haciendo ofrendas a los dioses, con la intención de forzar el pronto regreso, sano y salvo, del esposo ausente. Hasta tal punto extrañaba Laodamía a Protesilao, que le pidió a un eminente escultor que le hiciera una estatua de su marido, como copia fiel de su cuerpo e imagen. En efecto, el artista realizó una obra tan perfecta —de bronce o de cera, según las dos versiones que se conocen— que a la estatua de Protesilao sólo le faltaba hablar. Entonces, durante las noches, Laodamía colocaba la escultura sobre su cama para dormir con ella, para abrazarla y soñar que era su propio esposo quien la acompañaba. Cuando la noticia de la muerte de Protesilao llegó a oídos de Laodamía, la mujer se sintió morir de dolor y quiso quitarse la vida. Sin embargo, antes de tomar una decisión tan extrema, les pidió a los dioses que se compadecieran de ella y que le permitieran que Protesilao la visitara, aunque sólo fuera durante unas tres horas. Tanto y tan visible era el dolor de Laodamía, que Zeus se apiadó de ella y le satisfizo el deseo: ordenó a Hermes que bajase a las profundidades del reino de la muerte y que condujera el espíritu de Protesilao al mundo de los mortales. Así lo hizo, y de pronto la estatua se animó con el espíritu de Protesilao y pudo hablar. Los esposos (uno, muerto y hablando a través de su estatua, y ella viva) conversaron largamente y, entre tanto, renovaron sus promesas de amor eterno. En ese momento, Protesilao, que

²¹ Ruíz de Elvira (1991: 139-158).

también había amado intensamente a su mujer, le pidió a Laodamía que no tardara en seguirlo. A las tres horas, el espíritu de Protesilao abandonó el cuerpo de su estatua; Laodamía se abrazó a ella y se clavó una daga en el corazón, para que su alma siguiera hasta el mundo de las sombras a la de su amado. Trágico y romántico final de una obra bastante macabra para el gusto moderno.

Sin embargo, creemos que este mito, indirectamente recordado por Admeto en *Alcestris*, tiene una gran importancia en relación con el lenguaje y con el mito de Orfeo. La estatua de Protesilao, como el lenguaje mismo, es una pura forma vacía de contenido. Sólo la excepcional intervención de Zeus, facilitada por la persuasión de Laodamía, permitirá que, momentáneamente, esta forma se llene de sentido. Admeto ha prometido construir una estatua de Alcestris al modo en que Laodamía construyó una de Protesilao. Las circunstancias de las tragedias presentan una escena especular entre las dos parejas de esposos, uno vivo y otro difunto. Los cónyuges que quedan vivos sólo tienen de su amado ausente la imagen vacía de una estatua, la forma sin contenido de un recuerdo doloroso. Laodamía pudo utilizar la persuasión de su lenguaje para ganar tres horas extras de vida para compartir con su amado esposo. En este contexto, Admeto, que no ha ganado nada hasta ahora en sus intentos, pide disponer de la lengua de Orfeo para ir también más allá y recuperar definitivamente a su esposa pronto difunta. El lenguaje, forma vacía, puede sin embargo, en circunstancias excepcionales, llegar a ofrecer esta posibilidad. Es también el desafío del poeta: construir un lenguaje que rescate de la muerte y el olvido una existencia que se ha vaciado de contenido heroico. De todas maneras, para Admeto y para el poeta, será solamente el don gratuito de los dioses quien permita colmar de sentido esta existencia de otro modo condenada al fracaso del sinsentido. El silencio de Alcestris al ser rescatada de la muerte al final de la tragedia es un claro contrapunto a la historia de Laodamía: Admeto la recupera, pero como cuerpo sin voz, al modo en que Protesilao se había convertido en voz sin cuerpo.

La *rhésis* de Jasón en el segundo episodio de *Medea* servirá para testimoniar nuevamente esta vinculación entre el mito de Orfeo y la re-

flexión acerca del lenguaje. Jasón intenta persuadir a Medea de los beneficios que ha obtenido como recompensa por los favores realizados. Ella ha salvado a Jasón y ahora se siente traicionada. Jasón intenta defenderse: por un lado, con quien él está en deuda no es con Medea sino con Cipris, que ha sido quien la enamoró y la forzó a ayudarlo; por otra parte, la propia Medea ha obtenido beneficios equivalentes a los ofrecidos cuando llegó al territorio helénico con Jasón. Los beneficios son, por un lado, los propios de la civilización en contra de la barbarie: en primer lugar, habitar la tierra griega en lugar del suelo bárbaro, conocer la justicia y la posibilidad de acogerse a las leyes, sin necesidad de recurrir a la violencia. En segundo lugar, Medea ha alcanzado el reconocimiento que nunca podría haber obtenido entre los bárbaros, ya que todos los griegos se dieron cuenta de que era sabia y así obtuvo su fama, su δόξα. Si hubiera habitado en los últimos límites de la tierra, no se habría dicho ninguna palabra (ningún λόγος) acerca de ella.

En este contexto, la referencia de Jasón al mito de Orfeo intenta reflexionar sobre esta relación entre λόγος y δόξα. “¡Ojalá no tuviera yo oro en la casa, ni entonara un canto más bello que el de Orfeo, si al mismo tiempo no tuviera una fortuna muy admirable!”²² Jasón recuerda los valores sociales y colectivos de la tradición griega arcaica, a los que Medea les opondrá una concepción más individualista, más personal de las relaciones sociales.²³ Para Jasón, la τύχη ἐπίσημος, esta fortuna que permite la distinción objetiva y que es una aspiración común de todos los hombres, es a un tiempo el complemento necesario de las riquezas (simbolizadas en el oro) y del dominio del canto de Orfeo, símbolo de complejas connotaciones. ¿Qué representa el canto de Orfeo que, asociado con la riqueza, permite el renombre humano? Las interpretaciones acerca del significado de este canto de Orfeo son numerosas: el símbolo de la excelencia del arte, según Valgiglio;²⁴ la poesía o el arte entendido como un todo, según Laura

²² Cfr. *Medea*, vv. 542-544. Las citas de Medea están tomadas siempre de la edición de Page (1985). Las traducciones son siempre nuestras.

²³ Cfr. Knox e Correale (1995: 137).

²⁴ Cfr. Valgiglio (s.f.: 103).

Correale;²⁵ incluso, Elmsley ha sugerido que a través de estas palabras se deja ver el subconsciente del poeta,²⁶ y hay quienes (como Hartung y Müller)²⁷ excluyen los versos de Jasón, al considerar que no están de acuerdo con la situación y estado de ánimo de quien habla. Sin embargo, la propia Medea nos lo explicará de manera muy significativa en el verso 964: *πείθειν δῶρα καὶ θεοὺς λόγος*: dones y el recurso del *λόγος* persuaden incluso a los dioses. Por tanto, debe entenderse que el canto de Orfeo representa esta capacidad humana de expresarse a través de la palabra, esta capacidad que permite incluso persuadir a los dioses cuando va asociada con los dones que se les deben. Dones y palabra ofrecidos a los dioses garantizan entonces la *δόξα* y la *τύχη ἐπίσημος* a la que aspiran todos los mortales. En *Ifigenia en Áulide* (versos 1211-1215), la joven virgen que clama por su vida recurre nuevamente al carácter persuasivo de las palabras de Orfeo y por primera vez se habla del *τὸν Ὀρφέως λόγον*; contrapone la voz a las lágrimas: las lágrimas son signos reales de un dolor auténtico; sólo la lengua de Orfeo podría unir del mismo modo un signo con la realidad a la que alude.

Un último ejemplo nos permitirá reunir en un mismo pasaje las distintas posiciones euripideas. A estas dos concepciones extremas, que pueden confluir en un mismo pasaje, se le puede incluso sumar una interesante reflexión sobre la cuestión de la escritura. Así le dirá Teseo a Hipólito, en los versos 950-957:

οὐκ ἂν πιθοίμην τοῖσι σοῖς κόμποις ἐγὼ
θεοῖσι προσθεῖς ἀμαθίαν φρονεῖν κακῶς.
ἤδη νυν αὖχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς
σίτοις καπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων
βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς·
ἐπεὶ γ' ἐλήφθης. τοὺς δὲ τοιούτους ἐγὼ
φεύγειν προφωνῶ πᾶσι· θηρεύουσι γὰρ

²⁵ Cfr. Correale (1995).

²⁶ Cfr. Elmsley (1822) (*non vidi*).

²⁷ Cfr. Hartung (1843) y Müller (1925).

σεμνοῖς λόγοισιν, αἰσχροῖα μηχανώμενοι.²⁸

Nuevamente, las palabras de Hipólito son calificadas con el término κόμπος, este choque que produce ruido, pero nunca sentido o significado. Nuevamente, Teseo cree que Hipólito dice palabras sin sentido, sin referencia con la realidad, vanos ruidos de la lengua. Si Teseo le creyera a estos vanos ruidos de la lengua de Hipólito, les atribuiría ignorancia a los dioses, que son los que se convierten en garantes de una verdad diferente a la que quiere defender Hipólito. En la acusación de Teseo contra Hipólito se mezclan imputaciones verdaderas con otras falsas y, además, muchas de ellas incompatibles entre sí. Se trata de una actitud verosímil, si nos atenemos a la manera en que el hombre común de todos los tiempos observa al que lleva una vida diferente de la propia. Para Hipólito, la castidad y la austeridad de su devoción a Ártemis eran norma de vida; Teseo no entiende esta conducta, a la que acusa de impropia, y extiende sus imputaciones a otras conductas igualmente condenables, pero que no hemos visto que practicara Hipólito: le atribuye una alimentación vegetariana propia de los Órficos (que, como creen en la trasmigración de las almas, tenían vedada la ingesta de alimentos animales, ya que puede haber en ellos un alma reencarnada) y la danza báquica de las ménades dionisiacas (las que, curiosamente, eran acusadas de prácticas sexuales deshonestas en sus celebraciones nocturnas). Nótese que Hipólito, como devoto de Ártemis, practica la caza y evita el desborde sexual del culto dionisiaco: lejos está de justificarse la acusación de Teseo. Finalmente, la última acusación parece dirigida, de manera anacrónica, al hecho de que Hipólito honre las letras escritas de los libros, de reciente circulación en la Atenas del siglo V. ¿De qué letras se trata? ¿Acaso las letras de los ensalmos órficos?

²⁸ Yo no confiaría en tus jactancias, porque sería creer que los dioses son capaces de ignorancia. Alábate entonces y alardea sobre los trigos de tu alimentación vegetariana y, con Orfeo como señor, baila como una bacante, mientras honras los humos de tantas letras escritas: porque ya has sido atrapado. Yo prevengo a todos que deben huir ante personas semejantes: cazan con palabras reverentes aunque maquinan cosas vergonzosas. Las citas de Hipólito están tomadas de la edición de Barrett (1964). Las traducciones son siempre nuestras.

La prevención de Teseo se justifica: es necesario huir ante personas semejantes, que cazan con palabras presuntamente venerables, pero en realidad maquinan cosas vergonzosas: nueva discrepancia entre palabra y realidad. Debe recordarse, con Laín Entralgo,²⁹ que ya Simónides atribuía al canto la potencia mágica de Orfeo, y que la fama de Orfeo como gran cantor no se basa primariamente en su música sino en los poemas que declamaba acompañándose de la lira. Como patrono de los encantamientos mágicos, su fórmula fue el ensalmo, la *epodé*, en el sentido más literal y etimológico del término: *epi-odé, in-cantamentum*. Jules Combarieu ha dicho que, históricamente, los encantamientos han pasado por tres fases: primero se los ha cantado, luego se los ha recitado y finalmente se los ha escrito sobre un objeto material, portado en ciertos casos como amuleto.³⁰ Creemos, por tanto, que Teseo no le atribuye a Hipólito la posesión de libros presuntamente filosóficos o científicos o artísticos, sino, más bien, la de estos ensalmos escritos, usados como amuletos, propios de los cultos místicos (de allí la referencia al humo de las letras). El poseedor de estos amuletos-ensalmos puede cazar a su oponente con palabras *σεμνοί*, sagradas o venerables por ser la obra del mismo Orfeo; sin embargo, estas palabras pueden ser utilizadas por quienes encierran en su interior maquinaciones indignas o vergonzantes: *αἰσχρὰ*.

Nuevamente, la acusación de Teseo establece una discrepancia significativa entre la realidad de la palabra pronunciada y la intención interior de quien la pronuncia. Cuando la escritura se convierte en intermediaria entre la realidad y la palabra que la describe, la discrepancia se profundiza y multiplica: la palabra escrita tiene una materialidad que es significativa de un signifiante: ya no sólo ruido sin sentido, sino humo que no es instrumento de culto sino él mismo objeto de una desnaturalizada devoción de sus fieles. Con el humo de los sacrificios se les rinde culto a los dioses. Hipólito, por el contrario, le rinde culto al humo de las letras escritas, efímeras y sin sustento.

²⁹ Cfr. Laín Entralgo (2005: 49).

³⁰ Cfr. Combarieu (1909).

Queda claro que Eurípides ha sido consciente de las limitaciones del lenguaje cotidiano, así como de sus posibilidades, desde las primeras tragedias que conservamos. Ha jugado con estas limitaciones a través de toda su producción artística. En todo caso, su desafío poético ha consistido justamente en crear, a partir del tipo de lenguaje que les presta a sus personajes, una nueva expresión, una lengua poética capaz de superar las limitaciones del lenguaje cotidiano (que es vano ruido de la lengua) y, tal como hace la lengua y el canto de Orfeo, de elevarse por encima de sus fronteras cognitivas. En todo caso, sólo la herramienta poética del lenguaje será capaz de sortear sus limitaciones y de desocultar la verdad allí donde parece que hay vacío de sentido. En pleno siglo XXI, el desafío de Eurípides continúa vigente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adkins, A. W. H. (1983) "Form and content in Gorgias' Helen and Palamedes. Rhetoric, philosophy, inconsistency and invalid argument in some Greek thinkers", en John Anton and Anthony Preus (EDS.) *Essays in ancient Greek philosophy*, Albany, New York, vol. II: 107-128.
- Barlow, S. A. (Ed.) (1986) *Euripides. Trojan Women*, Warminster.
- Barrett, W. S. (1964) *Euripides Hippolytos, edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Battezzato, L. (1995) *Il Monologo nel Teatro di Euripide*, Pisa.
- Bauzá, H. F. (1994) "El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: el canto como incantamentum", *Emérita* 62, N° 1: 141-152.
- Bernabé, A. & Casadesús, F. (2009) *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Dos volúmenes, Madrid.
- Bernabé, A. (1992) "La poesía órfica: un capítulo reencontrado de la literatura griega", *Tempus* 0: 5-41.
- Bernabé, A. (1997) "Orfismo y Pitagorismo", en C. García Gual (ed.) *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid: 73-88.

- Bernabé, A. (2004) *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid.
- Bernabé, A. (2008) “Orfeo y Eleusis”, *Synthesis* 15: 13-36.
- Bett, R. (1989) “The Sophists and Relativism”, *Phronesis* 34: 139-169.
- Bowra, M. (1952) “Orpheus and Euridice”, *CQ* 46: 113-126 (= 1970, 213-232).
- Bowra, M. (1970) *On Greek margins*, Oxford.
- Collard, C. (1991) *Euripides. Hecuba*, Warminster, England.
- Combarieu, J. (1909) *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris.
- Correale, L. (1995) *Euripide Medea*, Milano.
- Dale, A. M. (1966) *Euripides Alcestis*, Oxford.
- Dale, A.M. (1967): *Euripides Helen*, Oxford.
- Elmsley, P. (1822) *Euripidis Medea*, Lipsiae (non vidi).
- Guthrie, W. K. C. (1935) *Orpheus and Greek Religion*, London [trad. esp. de Valmard, J. (1970) *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires].
- Hartung, J. A. (1843) *Euripides restitutus*, I, Hamburgo.
- Heurgon, J. (1932) “Orphee et Eurydice avant Virgile”, *MEFRA* 49: 6-60.
- Knox, B. M. W. e Correale, L. (1995) *Euripide Medea*, Feltrinelli, Milano.
- Lain Entralgo, P. (2005) *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona.
- Linforth, I. M. (1941) *The Arts of Orpheus*, Berkeley-Los Angeles.
- López Férez, J. A. (2006) “Mitos y referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides”, *Argos* 30: 17-63.
- Molina, F. (1997) “Orfeo Músico”, *CFC: egi*: 287-308.
- Müller, O. (1925) *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, II.
- Nápoli, J. T. (2007) “Ónoma, érgon y lógos en Helena de Eurípides”, en González de Tobia, A. M. (ED.) *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*, La Plata: 339-352.
- Page, D. (1985) *Euripides. Medea*, Oxford.
- Robbins, E. (1982) “Famous Orpheus”, en Warden, J. (ed.) *Orpheus. The*

Juan Tobías Nápoli

- Metamorphosis of a Myth*, Toronto-Buffalo-London: 3-23.
- Ruíz de Elvira, A. (1991) “Laodamía y Protesilao”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios latinos)*, Edit. Univ. Complutense, Madrid: 139-158.
- Santamaria Alvarez, M. A. (2003) “Orfeo y el orfismo. Actualización bibliográfica (1992-2003)” *Revista de Ciencias de las Religiones* 8: 225-264.
- Segal, C. (1972) “Les deux mondes de l’ Hélène d’ Euripide”, *REG* LXXXV: 293-311.
- Solmsen, F. (1934) “Onoma and Pragma in Euripides’ Helen”, *CR* XLVIII: 119-121.
- Valgiglio, E. (s.f.) *Euripide Medea*, Torino.